Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
Heft: 3

Rubrik: Kulturelle Rundschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

★ Kulturelle Umschau ★

Vorschau auf die Zürcher Juni-Festspiele

«Die Meistersinger» — «Tristan und Isolde»

Noch bleibt der ersehnte «Ring» aus. Doch werden die Festspiele wenigstens zwei gewaltige Werke Wagners bieten, deren Wahl wohl äußere Gründe bestimmt haben: *«Die Meistersinger»* erfuhren im Winter schon zahlreiche, begeistert aufgenommene Aufführungen, die sich leicht zu festspielwürdigen steigern lassen; für die Aufnahme von *«Tristan und Isolde»* mag die Gunst, Kirsten Flagstad als ideale Isolde zu gewinnen, ausschlaggebend gewesen sein. Unser Hinweis möchte aber den Besuchern andeuten, wie nahe die beiden Werke, die von Oberflächlichen gern als Gegenpole Wagnerschen Schaffens aufgefaßt werden, auch innerlich zusammengehören [1]).

Scheinbar aus einer andern Welt herüber erklingt in der Schusterwerkstatt wie ein verklärter Nachhall tragische Tristanmusik: «Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig' Stück; Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück». Es sind nur wenige, aber ergreifende Takte; doch sie lassen Jahrzehnte tiefsten Erlebens und Schaffens ahnen, voll von Nacht und Tag, Liebe und Entsagung, Wonne und Wahn. Die Zürcher Zeit Wagners ließ beide Werke fast gemeinsam zur Vollendung reifen. Wie jenes Sehnsuchts- und jenes Marke-Motiv im scheinbar so überfrohen andern Werk nochmals antönen, so ragen anderseits Entwürfe zu den «Meistersingern» in die Briefe an Mathilde Wesendonck hinein. Ihr sandte Wagner die erste Fassung des Schusterliedes, in dem Sachs «der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt», in das aber auch die bittere Klage des entsagenden Mannes und die Einsicht «Wahn, Wahn, überall Wahn» mitklingt. Im Schreiben Wagners an Frau Wesendonck vom 22. Mai (seinem Geburtstag) 1862 findet sich eine Erläuterung des jenes Lied wundersam verklärenden Vorspiels zum III. Akt der «Meistersinger». Diese Schilderung des inmitten des jubelnden Werkes besonders ergreifenden Tonstücks wurde fast unverändert in den Schriften Wagners veröffentlicht. Nur der letzte Satz stehe hier: «Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein: beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation». Anderseits sind ja zwei der von Wagner vertonten, von Mathilde Wesendonck entworfenen «Fünf Gedichte» für immer in «Tristan und Isolde» aufgegangen: «Träume» als wehmütig-beruhigende Begleitung des Nachtgesangs im mittleren Akt, «Im Treibhaus» in der trostlos in ferne Höhen aufsteigenden und Unendlichkeit des Sehnens mit der Öde des Meeres verschmelzenden Terzenfolge des dritten Vorspiels.

Am schönsten hatte der junge Nietzsche die innere Zusammengehörigkeit der beiden Werke empfunden. Jene Stelle aus seiner «unzeitgemäßen Betrachtung» Wagners — wäre sie heute zeitgemäß? — wird oft erwähnt, doch wäre sie bekannt genug? «Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger

---

[1]) Als dieser Vorbericht geschrieben wurde, war uns das genaue Programm der Festspiele noch nicht bekannt. Nun ist leider nur eine einzige Aufführung der «Meistersinger» vorgesehen, und zwar lange vor den beiden «Tristan»-Vorstellungen. Die am Schluß angetönte Wahlmöglichkeit stellt sich also nicht.

befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von andern Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint: jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln des Genesenden wieder zukehren».

Doch auch ein Genesender vergißt Krankheit und Schmerzen nicht; er fühlt, daß sie wiederkehren können, ja am Ende müssen; seine Heiterkeit, sein wiedergewonnener Humor wird ernster sein, er wird in Freude nie mehr ausgelassen, in Trauer nicht mehr verzweifelt sein. Er wird auch die «Meistersinger» anders und tiefer auffassen denn als «Lustspiel». Sie sind vielmehr wie jedes Werk Wagners nach dem «Rienzi» durchaus auch ein rein menschliches Drama, mythisch und musikalisch zugleich. Nicht nur liegt auch hier die Entsagungs-Tragödie zugrunde, die durch Sachsens Worte angedeutet sei: «Vor dem Kinde, lieblich hehr, mocht' ich gern wohl singen, doch des Herzens süß Beschwer galt es zu bezwingen». Doch mehr! Hans Sachs ist auch zu einer Mythengestalt verdichtet. Er ist nicht mehr nur der geschichtliche Schuhmacher und Poet dazu, sondern die Verkörperung des «künstlerisch produktiven Volksgeistes». In ihm ist der Widerstand gegen Schein und Unnatur und falsche wälsche Majestät, gegen inhaltlos gewordene Moden bei Betonung aller echten Überlieferung Gestalt geworden. Wagner hat Hans Sachsen zum Sinnbild erhoben, zum Mythos, zur Idee, zum Urphänomen. So ist ja auch der mittelalterliche «Tell» zur mythischen Idee bestimmter «Freiheit» geworden. Auch Faust und Don Juan sind in solchem Sinn neue Mythen. Sachs ist aber auch der Versöhner des uralten Gegensatzes zwischen Genie und Handwerk, Freiheit und Regelzwang, Inspiration und Routine, Volk und Gilde, Ritter und Zunft, Dichter und Ästhet, Künstler und Artist. Er bildet die Synthese zu den Antithesen Romantik und Klassik, er beruhigt die Gegensätze zwischen Charakteristik und Formenspiel, unendlicher Melodie und Coloratur-Klingklang, Musik als Ausdruck und Musik als Arabeskenspiel, Gemüt und Konvention, Tondrama und Oper. Sachs wirkt — um an eine in Wagners Werken geradezu wunderbar ausgebildete Stilform zu erinnern — als erfüllender «Abgesang» der beiden «Stollen» im großen «Bar» der Kunst und der Weltanschauungen. Immer wieder haben wir zu wählen zwischen Guitarrengeklimper oder Vogelsang im süßen Mai, also zwischen Beckmesser oder Sachs und Stolzing; es kommt auf die Wahl zwischen Künstelei oder Natur, ja zwischen Zivilisation und Kultur an. Unter dem Eindruck einer guten Aufführung wird auch der verknöchertste, verbeckmessertste Zuhörer dem Junker zujubeln, den Stadtschreiber auslachen; Wagner wird für ihn fortan unvergleichlich sein. Es wird ihm dies in allertiefster Weise auch im tragischen Werk bewußt werden. Wagner erfüllt in reichster Weise, was Platon im «Symposion» als Forderung aufgestellt hatte: wer ein wahrer tragischer Dichter sei, müsse auch der wahre Lustspieldichter sein.

Für «Tristan und Isolde» brauchte Wagner keinen Mythos zu erdichten. Das Paar ist seit bald acht Jahrhunderten, wie Hero und Leander im Altertum oder Romeo und Julia in neuerer Zeit, Inbegriff innigster Liebe. Aber Wagner war hellsichtig auch für die wundervollen Zusammenhänge aller echten Mythen; entzückt erkannte er einen solchen im Vergleich mit Siegfried und Brünnhilde. Tristan wie Siegfried freien das ihnen nach dem Urgesetz bestimmte Weib im Zwange einer Täuschung, die ihre Tat zu einer unfreien macht, für einen andern; beide finden dabei ihren Untergang. Während aber in den Mythen Zaubertränke über Liebe und Schicksal entscheiden, hat der Seelenkenner Wagner die Leidenschaft Tristans und Isoldens nicht durch ein äußeres Mirakel entstehen lassen; ihre Liebe ist längst erwacht. Unerhörtes, nur seinem Tondrama Mögliches erreicht aber Wagner, indem

er den in allen Mythen gegebenen Liebestrank mit einem Todestrank vertauscht. Eros mit der gesenkten Fackel. So erreicht er die einzigartige Möglichkeit eines wahrhaft metaphysischen Dramas. Denn Tristan und Isolde sind überzeugt, ein starkes Gift zu trinken und im Jenseits zu erwachen. Nur hier, im Wunderreich der Nacht, dürfen sie sich ihre Liebe gestehen; nur hier gehören sie sich an; ihre Seelen allein verschmelzen, so daß das trennende Wörtchen «und» zwischen ihnen fällt und Tristan Isolde, Isolde Tristan zu sein wähnt. Doch bald müssen diese Nachtgeweihten erkennen, daß sie noch leben und von Tagesgespenstern umgeben sind. «Muß ich leben!» ruft Isolde, wenn sie erfährt, Brangäne habe die Tränke vertauscht, um ihr statt des befohlenen Todes Liebe bringen zu wollen. — Und mit Tristans Schrei «O truggeweihtes Glück!» schließt der I. Akt, dessen dramatische Spannung in der Dichtung aller Zeiten und Völker kaum ihresgleichen hat. Die beiden andern Akte enden, indem der Held die «Nacht» sucht: dort im Garten läßt er sich von Melot verwunden und meint schon zu hören, wie krachend des Todes Tor sich hinter ihm schließt; dann auf Kareol reißt er die Wunde auf, wenn er das nahende Licht hört. Nach ungeheurer Qual erlöscht endlich der «Tag» mit seinem Blenden, und die Seelen finden ewig heim in des Weltatems wehendes All.

Schon diese Andeutungen zeigen, daß «Tristan und Isolde» eine beinahe transzendentale Dichtung äußerster Grenzen ist. Wer sich in das furchtbare Werk vertieft und eine wahrhaft gute Aufführung erleben darf — eine in den beiden höchst anspruchsvollen Hauptrollen ungenügende würde zu unerträglichem Zerrbild —, erfährt einen der tiefsten Eindrücke, die hoher Kunst möglich sind. Wagner selbst sagte: «An dieses Werk erlaube ich mir die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen». Er glaubte, mit ihm sein eigenes System überflügelt zu haben. Eine vollendete Aufführung von «Tristan und Isolde» ist wie der «Ring» und «Parsifal» nur als seltenes Festspiel denkbar. Unser Stadttheater wird es verwirklichen. Welches Werk sollte man zuletzt, als Krönung hören? Für mich böte die Verklärung Isoldens das Höchstmögliche an Ergriffenheit, um so mehr, als sie noch in Bayreuth von einer lieben, allzu früh der Nacht Geweihten geteilt wurde. Wer die andere Reihenfolge vorzieht, kann sich auf Nietzsche berufen und nach dem Leiden sich lächelnd dem Leben zuwenden — so wird er ja auch die obenerwähnten Tristan-Takte in den «Meistersingern» viel bewegter und verstehender wieder erkennen, als ob eine geliebteste Stimme aus dem Wunderreich der Nacht nochmals herüberhalle.

Karl Alfons Meyer

Zürcher Schauspiel

Das neue Drama von *Carl Zuckmayer «Barbara Blomberg»* zeigt alle Vorzüge und alle Schattenseiten dieses Dichters in kennzeichnender Weise. Er weiß, was Theater ist, und kann sein Handwerk. Es ist ausgesprochen wohltuend, heute auf der Bühne einem Stück zu begegnen, das weder unter expressionistischem Gestammel noch unter Weltanschauungsdeklamationen Unfähigkeit verbirgt, Menschenschicksale neu und kräftig zu entwickeln und zu gestalten (der zwischen Mutter und Sohn dialogisierte Leitartikel über Angriffskriege ist allerdings ein kleiner Sündenfall der letzteren Richtung). Es geht dem Dramatiker Zuckmayer zuvorderst um Menschen und um Leben, und erst in zweiter Linie um Ideen und um Geist. Das ist legitim und begrüßenswert. Allerdings geht es hier gleich wieder etwas weit. Wo Zuckmayer mit aufgekrämpelten Ärmeln im «Leben» nach einer saftvollsten und geistärmsten Konzentration wühlen kann, da ist er in seinem Element. Das wußte man schon früher. Auch in diesem Stück ist entsprechend das erste Bild (der Bühnenbearbeitung), das in jedem Sinn in der Tiefe spielt, weitaus am gesammeltsten und

befriedigendsten. Daß diese Bearbeitung einiges allzu Saftvolle strich, brachte erst heraus, wie es solcher Anzüglichkeiten gar nicht bedurfte, um Zuckmayers Meisterschaft in der Vergegenwärtigung dieser Art von Leben zur Erscheinung zu bringen; im Gegenteil. Wo sich dann das Geschehen in höhere Schichten erhebt, wird das Werk problematischer. Hier erscheint nun der «Geist», und zwar hauptsächlich als die hochgetriebene Verfeinerung des Spieles um Staatsmacht und Liebesglück, in Politik und in dem, was man im 17. Jahrhundert «Politik» nannte: die Diplomatie des Machtkampfes in der aristokratischen Gesellschaft. Zuckmayer versteht glänzend, Dialoge zu bauen, welche dieses Spiel spielen und fördern. Von Pointe zu Pointe, die mit geschliffener Dialektik einander gegenübergestellt werden, treibt sich wie mit klingenden Hammerschlägen Gedanken- und Handlungsgang fort. Auch hier aber ist ihm das Zuviel öfters zum Verhängnis geworden. Das Spiel wird überfein und damit verliert es die Feinheit. Alle wissen immer schon alles, jeder ist immer noch feiner als der andere, hat alles noch mehr am Schnürchen, ohne daß man erführe, woher. Es ist, wenn der lieblose Vergleich gestattet ist, ein wenig wie der Trick Edgar Wallaces, von dem es bekanntlich unmöglich ist, nicht gefesselt zu sein — wo sowohl die Detektive wie die Verbrecher uns wie gewiegte Hellseher entgegentreten, obschon alles nur durch Kombination herausbekommen worden sei — über die man allerdings weder vorher noch nachher eine Aufklärung erhält. Was die Charakterzeichnung anlangt, so stellt sie hier zweifellos eine Reihe von recht kräftigen und eigenartigen Typen auf die Beine, ohne ins bloße Chargieren zu verfallen. Hoch geht des Dichters Ehrgeiz hinauf in seinem Alba (zum wievielten Mal erscheint er auf der deutschen Bühne?), der eine fesselnde und plastische Studie von heutigem Machtnihilismus bedeutet — von Herrn Steckel höchst glaubhaft hingestellt. Allerdings löst sich dieser Alba auch besonders kühn vom geschichtlichen Hintergrund. Denn es ist anzunehmen, daß ein solcher Charakter damals ganz massiv an die katholisch-monarchistischen Hochziele glaubte, und erst unter dieser Deckung auch an die Macht. Tatsächlich sind ja nur diejenigen Staatsmänner wirklich stark, welche solche Deckung unter einem ideellen Glauben persönlich besitzen und im Ernst den reinsten Idealen zu dienen meinen, wenn ihre Machtgier ins Wüten gerät. Am höchsten steckt sich Zuckmayer natürlich die Ziele in der Titelgestalt. In den ersten beiden Bildern erscheint Barbara Blomberg als eine desillusionierte, geschändete Frau, in der das feinere, wärmere Menschentum ausgebrannt ist, und die nur noch für eine eiskalte Betreuung ihres verbissenen Willens lebt, um jeden Preis in die Höhe zu kommen. Später tritt uns eine ganz andere Barbara entgegen: voll Adel, Tiefe, Hingebung und gemüthafter Empfindung. Es wäre wohl an sich weder unmöglich, eine Entwicklung der zweiten Artung aus der ersten, noch auch etwa ein gewisses Zusammen beider, unter einer Verlagerung des Nachdrucks während des Ablaufs der Handlung dichterisch aufzuzeigen. Aber diese Gegensätze müßten dann von verzehrender Inständigkeit und Naturgewalt umgriffen und getragen sein; und man muß feststellen, daß dieses Tragende nicht genug vorhanden ist. Es ist ein Bruch da, den auch die machtvolle Kunst von *Käthe Gold* nicht zu überbrücken wußte. Die Handlung reiht ihre Geschehnisse eher locker an. Nur die Titelfigur ergibt eine durchgehende Linie; da fällt natürlich jener Mangel an Stetigkeit in ihr besonders auf. Daß viele Situationen blendend gemeistert sind, daß auch manche Gestalten bruchlos, rund und prall dastehen (besonders natürlich immer die «lebensnahen», wie die köstliche Frayken, von *Frau Giehse* herrlich verkörpert) — das wird niemand leugnen wollen. Das Schauspielhaus hatte alle ersten Eigenkräfte und Zuzügler aufgeboten, um eine glanzvolle Aufführung zu sichern. Weithin gelang das auch. Ein Hofmeister, der zwei Sätze zu sagen hat, konnte *Herrn Beneckendorff* anvertraut werden, und das übrige entsprechend! Natürlich hat ein solcher Aufmarsch auch seine Gefahren, denn es ist fast unmöglich, daß ein Autor auf diese Weise nicht in falsche Sicherheit gewiegt werde. Eine andere Gefahr ist bei einer Summe so bedeutender Einzelleistungen, daß die Zusammenordnung dann besonders kraft-

voll sein müßte. Andernfalls macht sich wie hier durch die Gewichtigkeit der Besetzung jeder einzelnen Rolle ein gewisser Tempoverlust bemerkbar. Es sei von der Aufzählung der vorzüglichen Einzelleistungen abgesehen. Enttäuschend war *Herr Quadflieg* in einer an sich ausbaufähigen Rolle. Man muß ihn bitten, nachdrücklich die Aufmerksamkeit einem überhandnehmenden Chargieren in der Richtung forcierter Überfeinerung zuzuwenden; er tut damit seinen natürlichen Mitgiften starkes Unrecht an. Er hat eine Art von Beiläufigkeit des Redens ausgebildet, die nichts dramatisch Wichtiges mehr wichtig sein lassen will, es damit aber nur wichtigtuerisch macht. Und sein bedeutungsschwerer Gang ist wie eine Überkompensation, die sein Organ für das Künstlerische unbewußt dagegen unternimmt. Unnötig zu sagen, daß nur angesichts eines hochbegabten Künstlers es sich lohnt, auf solchen Ausstellungen immer wieder zu beharren.

Erich Brock

Basler Stadttheater

Friedrich Dürrenmatt: «Romulus der Große»

Wenn bei jüngeren Autoren nach ersten Erfolgen auf tragischem Gebiet der Vorhang zum ersten Mal vor einer Komödie hochgeht, dann erwartet man in der Regel eine Art Zugabe zum bisherigen Schaffen, etwa mit der Beinote: «Ich kann auch so!» Seltener stellt man sich auf eine neue Steigerung im Schaffen des Dramatikers ein. Wie uns nun von *Friedrich Dürrenmatt* bereits einiges Ungewöhnliche geboten wurde, so überraschte er uns mit seiner «ungeschichtlich-historischen» Komödie *«Romulus der Große»* aber aufs neue. Denn zweifellos ist dieses Werk der bisher beste Wurf des Dichters und keineswegs nur eine «Zugabe». Mit der kontrastierenden und doch ausgewogenen Komposition einer Innenfabel innerhalb der Rahmenhandlung bekennt sich der Dichter in diesem Werk zu einer strafferen Form als bisher. Vor allem aber fand die Neigung zum Grotesken in der dichterischen Vorstellung, die daraus entstehende Verblüffung jenseits der Rampe und die barocke, oft zügellose Dialektik, die bis anhin — ich möchte hier dem Vorwort in der Theaterzeitung widersprechen — doch oft platter Selbstzweck blieb, hier in der Komödie endlich die ihr wesensgemäße Gattung. Was in «Es steht geschrieben» und in «Der Blinde» ganz abseits der bekannten konfessionellen Mißverständnisse unbehaglich, ja peinlich berühren konnte — die Kuriosität der Charaktere und die oft allzu eindeutigen Zweideutigkeiten im Textlichen —, das vermag uns in der bewußt komisch-tragischen Utopie zu überzeugen. Wenn bei den ersten beiden Werken das Lachen oft gleich einer verstohlenen oder gar verbotenen Regung im Halse des Zuschauers stecken blieb, durfte es sich hier wirklich aus der Beklommenheit lösen. Hinter seine zehn Paragraphen im Theaterblatt hätte der Autor getrost setzen dürfen: § 11: «Lachen ist in diesem Stück erlaubt», und aber auch § 12: «Lachen Sie nicht, es ist so!» Wollte jemand das Stück nämlich nur vom Burlesken und Komischen her begreifen, er würde den Dichter erneut, und zwar diesmal fundamental, mißverstehen.

Worum geht es in dieser Komödie, in der der Dichter mit historischen Persönlichkeiten sein ungeschichtliches Spiel treibt? ... Der letzte Herrscher des Römischen Reiches, Romulus (Augustus!), hat die Imperatorwürde, einst Nimbus des Weltherrschertums, nur angestrebt und errungen, um durch bewußte Passivität in den Regierungsgeschäften und durch einen stillen, unsichtbaren Kampf gegen die Erhalter des Systems, an dessen Spitze er selbst steht, endgültig die Inhaltlosigkeit des Begriffes «Römisches Imperium» zu entlarven, der seit langem nur noch ver-

staubte Hülle eines toten Gebildes war, und der nur dank eines blinden Glaubens in die Kraft der Tradition noch einen matten Klang behalten hatte. So geht den Herrscher z. B. die Geflügelzucht auf seinem Landgut weit mehr an als das Heranrücken der Germanen. Der Untergang seines Reiches, somit also auch der Verlust seiner «Würde», wird paradoxerweise zu seinem Sieg: das längst Tote darf nun tot sein, und ein neues Leben darf zu leben beginnen. Es ist ein ehrliches Eingestehen, daß nach dem Vergehen des Alten neues Werden rücken muß. Dürrenmatt zeigt zwar keineswegs ein konkretes Werden; seine Germanen sind noch recht rauhhaarige und — die Satire erlaubt es — doch treuherzig-brummende Kleinbürger. Aber auf den Ausblick in die Zukunft kommt es ihm auch nicht an. Notwendig ist für ihn nur das Eingeständnis, daß etwas zu Ende ist, eine Zeit, ein Reich, eine Form, ohne Hoffnung und ohne Berechtigung auf Fortdauer. Kann man eine Kultur «retten»?, fragt der Autor. Mit dem Nein, das er in diese Frage einschließt, will er nicht die Kultur selbst verneinen, sondern sorgfältig Maske vom Antlitz trennen, wenn sie sich nicht mehr decken. Sind bei einer Frühkultur bestimmte Leistungen erkennbar, fehlt diesen aber noch die feste Form, und haben bei den Hochkulturen Inhalt und Form ein ausgewogenes Ergänzungsverhältnis gefunden, so erlahmen Inhalt und Leistung einer Kultur bei ihrem Niedergang, während die Formen und die Begriffe noch lange erhalten bleiben. Der Mensch bedient sich ihrer weiterhin, als enthielten sie noch die alten Inhalte. Er verhält sich so als habe er einen persönlichen Anteil an der bereits lange vergangenen Leistung, und ist am Ende doch nur ihr Bankerotteur. Hier will Dürrenmatt durch seinen trefflich pointierten satirischen Dialog hindurch weit mehr sagen, als wir mit den reichen und köstlichen Anspielungen und Persiflagen auf die zeitgenössische Phrasenhaftigkeit ausgesprochen hören. Wir würden fehlgehen, wollten wir das Übel eines hohlen Pathos nur auf jene Systeme gemünzt wissen, die sich daran zu Tode geredet haben und es noch tun. Vielmehr sieht er ganz allgemein den heutigen Menschen ebenso wie seinen Romulus erst dann wieder frei zu neuer Leistung, zu neuem Sein, wenn er die Gewänder und Hüllen einer Vergangenheit ablegt, die nicht mehr die seinen waren und die ihm mehr zur Last als zum Segen gereichten. Freilich läßt sich dieses Ablegen verstaubter Hüllen nie so schmerzlos vollziehen, wie es Dürrenmatt vor unseren Augen vollführen läßt. Dafür aber haben wir es auch mit einer Satire zu tun, in der der Dichter in durchaus erlaubter Weise sein phantastisches Spiel mit absoluten Wahrheiten spielen darf. Eine Inkonsequenz dürfte ihm aber doch unterlaufen sein. Romulus will als erster Herrscher in der Thronfolge der Jahrhunderte den Menschen, der er ist, *nicht* mehr mit dem Staat identifizieren, den er repräsentiert. Er reduziert also den Kaiser zum Menschen, damit der Mensch wieder frei sei aus den Ketten einer müden Tradition. Warum aber kann er dann auf dem Höhepunkt seines Plädoyers die Frage stellen: «Haben wir noch ein Recht, *mehr* zu sein als ein Opfer?» Mit diesem Ausruf verurteilt sich Romulus doch selbst wieder zur Abhängigkeit und Unfreiheit gegenüber jener Tradition, von der er sich zuvor so eindeutig distanziert hatte.

Wäre das Stück nicht eine Komödie gewesen, die sich naturgemäß immer an das Vergangene oder Gegenwärtige hält, so würde uns noch der Wunsch geblieben sein, auf der Bühne einmal eine vorausweisende Hand zu erkennen — ein Wunsch, dessen Erfüllung in der Dramatik unserer Tage aber immer noch ausgeblieben ist.

Für die Regie und die Darstellung bietet das Werk außerhalb des gesprochenen Wortes noch viele Möglichkeiten, und dem Regisseur bleibt es überlassen, wie weit er gewissen Theatereffekten und Zeitglossen Raum geben will. Legt er den Akzent auf diese Effekte, so hat er zweifellos die Masse des Publikums für sich gewonnen; anderseits würden dann die schon erwähnten Mißverständnisse über die tiefere Absicht des Dichters gefördert werden. *Ernst Ginsbergs* Regie erzeugte durch starke Akzente sowohl auf den äußeren als auch auf den inneren Effekten eine starke Spannung. Das Glossenhafte und Groteske fand im gleichzeitig deutlich heraus-

gehobenen philosophischen Gehalt eine äquivalente Ergänzung und vor allem erst die Berechtigung zu einer gewissen Chargiertheit. Lediglich im Schlußakt — Auftritt der Germanen —, wo die eigentliche Problematik des Stückes bereits abgeschlossen ist, konnte die Regie auch nicht viel an der Notlösung des Textes korrigieren. (Vielleicht opferte der Autor hier doch der Komödie zuliebe einen nur andeutungsweisen Ausblick auf ein neues Werden. Wie in «Der Blinde» endet das Stück ausgesprochen mit Passivbilanz!)

Kurt Horwitz gewann uns mit seinem gelassenen Romulus mühelos. Und das verdient um so höheres Lob, als die Metamorphose vom anscheinend reinen Ästheten zum Richter über eine politische Epoche keine leichte Aufgabe ist. Dieser Schritt gelingt ihm jedoch durch seine souveräne Überlegenheit, die uns in gleichem Maße zu überzeugen als auch zu erheitern vermochte, ganz im Sinne des Werkes. *Gina Petruschka,* die wir offenbar leider nur noch bei Dürrenmatt-Stücken zu sehen bekommen, dekorierte die Kaiserin mit dem falschen Glanz einer erborgten Größe. *Margrit Winter* hatte es nicht leicht, in der Spielballrolle der Rea eigene Persönlichkeitszüge zur Geltung zu bringen. Als lebendiges «Museumsstück» sorgte *Alfred Schlageter* in der Rolle des aufgeschreckten, alttantenhaften Ostromkaisers für manche Erheiterung. Sehr erfreulich war aber auch das vorzüglich disziplinierte und gebändigte Spiel *Bernhard Wickis* als «Heimkehrer». Er verlegte die Dämonie seiner schreckhaften Erscheinung ganz in innere Zonen und erreichte damit um so mehr seelische Spannung und Isolation von der Umwelt. Es wäre vielleicht von der Regie oder vom Theatercoiffeur nur eine etwas menschlichere Maske zu erbitten gewesen, um die Vorstellung einstiger Anziehungskraft für die Kaisertochter glaubhafter zu machen. *Hermann Gallingers* Hosenfabrikant Cäsar Rupf (wunderbarer Name!) verkörperte einen vollendeten Herrn Generaldirektor «Neureich». Alle anderen Beteiligten ergänzten diese Darstellerschar vorzüglich. Die Bühnenbilder *Eduard Gunzingers* beschworen die ganze trügerische Helle auf die Bretter, die das Geschehen hinter der Bühne verleugnen sollte und doch nicht konnte.

Das Publikum dankte allen Künstlern, insbesondere aber dem Autor, mit ungewöhnlicher, verdienter Anteilnahme während und nach der Vorstellung: wir erlebten ein schweizerisches Theaterereignis ersten Ranges!

Cola Gabriel

Museum Helveticum 1944—1948

Die Gründung dieser schweizerischen Zeitschrift für Altertumswissenschaft ist bald nach dem Erscheinen ihrer ersten Lieferungen in den Schweizer Monatsheften (Juli 1944, p. 249) angezeigt worden. Sie führt in lateinischer Form den Namen jenes ehrwürdigen «Schweitzerischen Museums», welches im Jahre 1783 von H. H. Füßli, «der vaterländischen Geschichte und Politik öffentlichem Lehrer in Zürich», begründet worden war; zugleich soll sich der philologische Leser durch den Titel an das «Rheinische Museum» erinnert fühlen, eine der führenden deutschen Zeitschriften seines Faches. Das neue Blatt begann kurz vor dem damals schon vorauszusehenden deutschen Zusammenbruch zu erscheinen, dem wenigstens fürs erste die die ganze wissenschaftliche Publikation Deutschlands zum Opfer fiel. So war mit der Möglichkeit zu rechnen, daß deutschsprachige Aufsätze auch aus dem Gebiet der Antike für längere Zeit auf Publikation in der Schweiz angewiesen bleiben würden.

Seither hat allen voran der «Philologus» seine Tätigkeit erneut aufgenommen, mit den «Würzburger Jahrbüchern für die Altertumswissenschaft» ist sogar ein neues Organ ins Leben gerufen worden, und auf das baldige Wiedererscheinen eines so notwendigen Rezensionsblattes, wie der «Gnomon» war, darf gezählt werden. Für

das *Museum Helveticum,* das sich inzwischen konsolidiert hat, bleibt aber unabhängig davon, bis zu welchem Grade sich das wissenschaftliche Leben in Deutschland erholt, eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Da es als gesamtschweizerische Unternehmung für Publikationen in allen unseren Landessprachen offen steht, muß es besonders nahe liegen, in ihm auch ausländische Gelehrte verschiedener Zunge zu Worte kommen zu lassen und damit der *wissenschaftlichen Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Ländern* zu dienen. Die Verwirklichung eines solchen Mittlerdienstes bedarf der Zeit, aber verheißungsvolle Anfänge liegen vor. So erschien im Jahrgang 1948 ein Aufsatz von *Jérôme Carcopino* über das magische Quadrat, jenes rätselhafte christliche Symbol, das sich neben anderen Zeichen verwandter Art von der Antike bis an die Schwelle der Neuzeit erhalten hat; der Aufsatz ist aus einem in der Schweiz gehaltenen Vortrag des bekannten französischen Gelehrten hervorgegangen. Die deutsche Forschung ist durch eine Abhandlung *Kurt Lattes* über neu gefundene Papyri mit lyrischen Bruchstücken des Alkaios sowie durch einen Aufsatz *Ernst Hohls* über Augustus (beides Jahrgang 1947) vertreten; außerdem findet sich schon je ein Beitrag angelsächsischer und italienischer Herkunft (beides Jahrgang 1948).

Der kriegsbedingte Mangel an Informationen über Neuerscheinungen hat bibliographische Anzeigen und Besprechungen besonders dringlich gemacht. Nach Erledigung dieser ersten Aufgabe wird Weiterführung und Ausbau des vom Museum Helveticum bisher Geleisteten besonders den vielen schweizerischen Lesern willkommen sein, die keinen Zugang zu den Rezensionen des Auslandes haben. — Eine Berichterstattung vorbildlicher Art stellt der aus einem Vortrag hervorgegangene Überblick über die lateinische Philologie der letzten Jahrzehnte von *Harald Fuchs* dar (Jahrgang 1947); nicht minder willkommen ist eine Zusammenstellung von Papyrusfunden der drei letzten Jahrzehnte aus dem Gebiete der lyrischen und dramatischen Dichtung, die *Victor Martin* im Jahrgang 1947 veröffentlicht; ergiebige bibliographische Nachweise verbindet *Manu Leumann* mit einem weitgespannten und zugleich an Einzelanregungen reichen Aufsatz über die lateinische Dichtersprache (Jahrgang 1947).

Das zahlenmäßige Übergewicht haben, wie es dem wissenschaftlichen Charakter der Zeitschrift ansteht, die Einzeluntersuchungen. Der bunte Reichtum, den die bisher vorliegenden Jahrgänge bergen, kann natürlich hier nur angedeutet werden. Getreu dem universalen Charakter der Altertumswissenschaft, welche als Einheit gepflegt wird, sind neben der eigentlichen Philologie auch Geschichte, Archäologie und Sprachwissenschaft vertreten. Die Homerforschung zeigt sich im ganzen Reichtum ihrer Gliederung: *Paula Philippson* sucht an der Gestalt des Odysseus ein Stück Vorgeschichte unserer Epen zu erhellen (Jahrgang 1947); *Ernst Howald* diskutiert die nachhomerische Entwicklung der Aeneassage, die schließlich zur Grundlage der römischen Überlieferung wird (Jahrgang 1947); *Albert Debrunner* rollt einzelne Probleme der epischen Sprache auf (Jahrgang 1946) und *Peter Von der Mühll* weist eine Überarbeitung des zweiten Gesanges der Ilias aus Widersprüchen der Erzählung nach. Die besonders zahlreichen Studien zur antiken Philosophiegeschichte lassen erkennen, wie intensiv die schweizerische Forschung hier seit einigen Jahren arbeitet. *Olof Gigons* Methode, antike Erzählungen über die Berufung zur Philosophie zu betrachten (Jahrgang 1946), hat sich seither in seinem Buch über Sokrates bewährt, welches die literarischen Züge des platonischen und nachplatonischen Sokratesbildes aufdeckt. Die platonische Erkenntnismethode ist Gegenstand einer lexikographischen Untersuchung *Walter Müris* (Jahrgang 1944) über das Wort Dialektik bei Platon sowie einer «modernen Darstellung der platonischen Logik» von *Karl Dürr* (Jahrgang 1945), und schließlich hat das philosophische Lehrsystem Plotins zwei umfassende Darstellungen gefunden seitens *Hans-Rudolf Schwyzers* und *Willy Theilers* (beides Jahrgang 1944).

Fritz Wehrli